1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011

Varia

Philippe Esnault, historien du cinéma

Alain Carou

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4399>

DOI : 10.4000/1895.4399

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 142-153

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Carou, « Philippe Esnault, historien du cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4399> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4399>

Philippe Esnault, historien du cinéma¹

par Alain Carou

Philippe Esnault.

La rencontre avec le cinéma d'André Antoine a peut-être décidé de la vocation d'historien du cinéma de Philippe Esnault. À la fin des années cinquante, les grandes synthèses de Sadoul, Lapierre, Leprohon, Jeanne et Ford étaient fraîchement parues, roboratives. La recherche sur l'histoire du cinéma pouvait paraître une activité réservée à des hommes nés avant 1910². Esnault avait suivi les cours de certains d'entre eux à l'IDHEC. Le mouvement des ciné-clubs, auquel il participait, vulgarisait à son tour ces savoirs nouveaux ou nouvellement mis en forme. Avant que n'émerge vers 1970 le projet d'écrire collectivement l'histoire du cinéma français à partir d'angles plus divers (histoires locale et régionale, histoire globale des spectacles, histoire des représentations sociales et politiques), entre l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul (le tome 1 date de 1946) et l'*Histoire comparée du cinéma* de Deslandes et Richard (1968), entre *les Cent Visages du cinéma* de Lapierre (1948) et les premiers travaux de Jean-Pierre Jeancolas ou les débuts des *Cahiers de la Cinémathèque* (1971), Esnault et quelques autres se sont surtout employés, isolément, à approfondir la documentation de leurs aînés et à corriger certains de leurs jugements. Philippe Esnault exemplairement, car il a produit le premier et peut-être le plus radical et le plus durable des retournements de réputation d'un cinéaste, celle d'André Antoine, l'homme de huit films tournés entre 1915 et 1921. *Antoine cinéaste* est l'achèvement d'un travail de réévaluation commencé il y a plus de cinquante ans et longtemps attendu.

La découverte

Les essais de *réhabilitation* de tel ou tel cinéaste négligé sont légion. On finirait par en oublier l'origine judiciaire du mot. Parions que sa fortune doit beaucoup à Esnault. Ironiquement, en 1958, en exergue d'un grand article sur Antoine dans *Cinéma 58*, il barre la photo d'André Antoine d'un bandeau, bien à la manière de la presse à sensations : « Cet homme a-t-il été victime d'une erreur judiciaire ? » Au-dessus de l'article s'affiche en titre courant, en lettres capitales : « L'AFFAIRE ANTOINE ». Amusante façon de capter l'attention du lecteur et de l'intéresser à une matière inédite. Mais l'image était plus subtile qu'il n'y paraît : elle renvoyait en clin d'œil à l'auteur et à son sujet. D'une part, Esnault était de convictions libertaires, et l'on sait la place de l'erreur judiciaire dans l'histoire du mouvement

1. Ce texte est la Postface au livre posthume de Philippe Esnault, *Antoine cinéaste*, à paraître aux Éditions de l'Âge d'Homme, automne 2011.

2. Les auteurs des histoires générales du cinéma appartiennent à une étroite tranche générationnelle : tous sont nés entre 1903 et 1909, Mitry, Bardèche et Brasillach compris (et à l'exception de René Jeanne, qui ne publie rien dans ce domaine sans Ford).

anarchiste, de Bernard Lazare, bataillant pour Dreyfus, à Sacco et Vanzetti, en passant par l'affaire Jules Durand. D'autre part, il avait découvert Antoine par *le Coupable* (1917), l'histoire d'un magistrat qui clame en plein tribunal sa responsabilité — et, à travers elle, celle de la société bourgeoise — dans le crime d'un misérable.

Au début du livre, Esnault raconte comment Antoine lui fut révélé. Il règne dans le récit de cette séance primitive une atmosphère de clandestinité, de révélation réservée à une poignée d'élus : *le Coupable* n'était pas annoncé au programme et il était projeté en vrac, avec le tout-venant du cinéma des années 1910, pour ainsi dire en pleine nuit, devant cinq spectateurs (ou deux, si l'on compte seulement les égarés qui payèrent leur place). Nous sommes en mai 1956. En janvier 1957, deuxième vision du film, toujours à la Cinémathèque, dans le cadre d'une copieuse rétrospective du muet français des années 1910 et 1920. Philippe Esnault et Pierre Philippe rendent compte de cette programmation en mai 1957 dans *Cinéma 57*³. La série « Boireau » est une révélation : Harpo Marx avant l'heure. Révélation aussi, deux titres jamais recensés auparavant, *le Nouveau Rocambole* de Georges Denola et *Attrait de Paris*, non encore attribué à Gérard Bourgeois. Les films de Perret, Krauss, Pouctal, L'Herbier, Gance, Feuillade sont passés en revue, de façon plus ou moins détaillée selon que le jugement porté par les ouvrages de référence mérite ou non d'être affiné, nuancé. Enfin, nos deux auteurs abordent *le Coupable*, « le chef-d'œuvre inconnu », « événement principal de cette rétrospective ». Antoine, le père de la révolution naturaliste au théâtre à la fin du XIX^e siècle, s'y révélait aussi un stupéfiant novateur dans son travail cinématographique : « Paradoxalement, parce qu'ils jouent dans la note du Théâtre-Libre, ses acteurs frappent par leur sobriété et leur naturel tandis que la vérité des décors et des costumes contribue à donner le poids nécessaire à la reconstitution. Ainsi peu à peu ces acteurs deviennent-ils des personnages, et ces décors un monde réel ». L'inattendu est que rien ne trahit l'homme de théâtre dans *le Coupable*, film où comme nulle part ailleurs chez ses contemporains la théâtralité cède devant le courant « du vrai, du réel, de la vie ». Quelques hypothèses s'imposaient pour tenter d'éclaircir le mystère de cette découverte, c'est-à-dire l'aveuglement des critiques et la méprise des historiens (ceux-ci souvent tributaires de ceux-là) :

Se méfiant à juste titre des hommes de théâtre, les cinéphiles de cette époque n'ont-ils pas taxé à tort Antoine ? Ou bien l'expérience libératrice de « Cinéma libre » dans un mode d'expression marqué du pire théâtre leur a-t-elle paru paradoxalement réintroduire une théâtralisation de la vie ? Ou plutôt ne doit-on pas penser que l'expression tout d'abord embarrassée d'Antoine, transposant au départ un style de théâtre, dut évoluer vers le meilleur sous diverses influences et grâce à son assimilation du métier ?⁴

Esnault rappelle ici le jugement de Georges Sadoul, dont il découvrit qu'il n'avait pas vu les films d'Antoine, sans doute particulièrement difficile à voir alors. Mais la littérature théâtrale était

encore plus ignorante. La première grande biographie d'Antoine venait de paraître, due à Matéi Roussou⁵. Le cinéma y occupe six pages sur quatre cents : courte parenthèse. Antoine, ruiné par l'Odéon, « fait des affaires pour gagner sa vie [...] et pour pouvoir payer ses dettes. [...] Il joue donc ce qui s'offre [...] mais surtout, il s'intéresse au cinéma ». Plusieurs missives ainsi que le reportage de René Benjamin sur le tournage de *L'Arlésienne* manifestent à l'évidence qu'Antoine s'est passionné pour le cinéma, mais « c'est peut-être bien par une espèce de dépit envers l'art qui lui a été si ingrat ». Ne pouvant faire le bilan de cette production qu'il n'a pas vue, Roussou s'en remet à l'avis de l'intéressé, soi-disant « pas dupe de sa faible compétence »⁶ (ce qui est une interprétation discutable de l'incipit du premier grand article d'Antoine sur le cinéma, l'humilité affichée y apparaissant surtout comme une précaution oratoire).

Un an après, Philippe Esnault a bien avancé. Il a été aidé dans la tâche par André-Paul Antoine, le fils aîné, auteur dramatique joué au Grand-Guignol et scénariste. Esnault lui doit l'accès à des archives extraordinairement riches et un témoignage. À leur lumière, et alors même — il est aisé de le constater — qu'il n'a pas encore pu voir d'autres films que *le Coupable*, il s'autorise à formuler deux hypothèses fortes.

La première, c'est que le cinéma d'Antoine est bien plus que du « théâtre libre » filmé. Non que l'introduction d'un jeu d'acteurs naturaliste, sans frontalité, n'eût été déjà une évolution intéressante : « l'enregistrement direct et statique d'un spectacle du Théâtre-libre aurait paru, je présume, en 1912, comme une innovation à côté, par exemple des films de la série *la Vie telle qu'elle est* [de Louis Feuillade, 1911-1912] »⁷. Mais Antoine a développé ce qu'il est convenu d'appeler le « langage cinématographique ». Loin d'annexer le cinéma au théâtre — à son théâtre, si ouvert qu'il fût sur un avenir cinématographique —, Antoine s'est attaché à « l'émanciper ». Mot-clé pour Esnault, on le verra encore plus loin, puisqu'en définitive il s'agit non seulement du destin d'un art mais d'un art pour le peuple.

Si l'on veut creuser cet apport, on en arrive à la seconde hypothèse d'Esnault, qui est qu'Antoine conçut une véritable pensée du cinéma. Lui qu'on présente souvent comme un tempérament, un homme d'instinct⁸, Esnault le trouve dans ses écrits aussi théoricien que peut l'être au même moment Louis Delluc :

Il affirme l'importance du découpage et du montage ; souligne la possibilité des syncopes temporelles et spatiales qu'autorise l'ubiquité de la caméra ; exige de celle-ci une mobilité justifiée par la nécessité de saisir de points de vue différents une réalité objective.⁹

5. Matéi Roussou, *André Antoine*, Paris, L'Arche, 1954.

6. *Op. cit.*, p. 319.

7. Esnault, « Faut-il réhabiliter Antoine ? », *Cinéma 58*, n° 25, mars 1958.

8. Ce lieu commun de la littérature sur Antoine homme de théâtre revient à propos d'Antoine cinéaste, par exemple sous la plume de Marcel Tàriol (« André Antoine, réalisateur de films », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 20, 1968, pp. 239-256).

9. « Faut-il réhabiliter Antoine ? », *op. cit.*

3. Philippe Esnault, Pierre Philippe, « Œuvres méconnues et inconnues du cinéma français », *Cinéma 57*, n° 18, mai 1957, p. 80-96.

4. *Ibid.*

Chez Antoine comme chez Delluc, les films sont les « points d'application » d'une théorie. Comme il y aurait un cinéma dellucien avant que Delluc ne passe à la réalisation — celui qu'il appelle de ses vœux dans ses critiques —, il y a un cinéma antoinien par-delà les films effectivement tournés par Antoine. On peut aujourd'hui trouver cette affirmation un peu exagérée, elle traduit l'état de la documentation d'Esnault, où l'écrit occupe une place disproportionnée : il lui a été plus aisé de lire les réflexions d'Antoine sur le cinéma que d'en voir un deuxième film. Remise à sa juste place dans le présent ouvrage, elle n'est nullement reniée pour autant.

Un cinéma modèle

On serait tenté d'écrire qu'Esnault *invente* la figure de cinéaste d'Antoine comme les *Cahiers du cinéma*, en ces mêmes années cinquante, ont inventé Hitchcock, Hawks ou, en France, Jacques Becker. La « politique des auteurs » a consisté à distinguer chez des metteurs en scène une unité maîtresse de film en film bien qu'ils fussent assujettis à leurs producteurs et n'eussent pas choisi librement leurs scénarios. C'est un peu la même logique qui est à l'œuvre chez Esnault : travailler pour la SCAGL imposait certes à Antoine de travailler sur un répertoire littéraire daté, par exemple ce mélo de François Coppée dont est adapté *le Coupable*, mais cela ne le classe pas pour autant dans l'ancien cinéma, comme inclinaient à le croire les historiens de la génération précédente (et ce d'autant plus volontiers qu'Esnault affirme qu'ils n'avaient pas vu ses films). Il faut renverser le raisonnement et considérer bien plutôt ce qu'Antoine, avec ce matériau et dans ce système de production des années 1910 en fin de course, parvient à produire de neuf du point de vue cinématographique.

Mais à prolonger la comparaison, on voit apparaître surtout les divergences de perspectives. D'abord parce que les caractères propres du cinéma d'Antoine sont déduits par Esnault de ses écrits « théoriques ». Rien de plus éloigné de la politique des auteurs, qui se défie de toutes les déclarations d'intention (quand elles existent) et n'a d'yeux que pour les films eux-mêmes — et d'oreilles que pour ce que les cinéastes en disent après coup. Ensuite parce qu'Esnault, critique de cinéma pondéré entre tous, considère comme du délire interprétatif cette théorie qui prétend reconnaître un homme et ses obsessions secrètes au fond de tous ses films, excluant la possibilité de l'échec ou de l'insignifiance : il n'est que de lire son compte rendu dans *Cinéma 58* du Hitchcock de Chabrol et Rohmer¹⁰. Les qualités du *Coupable* l'incitent à miser gros sur la filmographie de son réalisateur. Ce n'est pas pour autant qu'il sera aveugle aux limites des *Travailleurs de la mer* ou à l'indigence d'*Israël*, quand il les aura découverts.

Car il s'agit bien en définitive, à ses yeux, non d'un auteur mais du cinéma même. Esnault n'a pas pour finalité de cerner une idiosyncrasie à l'œuvre dans ses films, mais un projet partageable, exemplaire et transmissible. Antoine a ouvert la voie d'un réalisme dans le cinéma français, celui-ci l'a perdu entre-temps : Antoine redécouvert peut l'aider à sortir de l'ornière où Esnault considère qu'il se trouve à nouveau en 1958 — comme il y était en 1916. « L'itinéraire d'Antoine ne s'est pas

André Antoine, *le Coupable* (1917). Le bain d'enfants.

accompli, mais il est encore temps de le reprendre». Attente qu'Esnault formule périodiquement dans son activité de critique.

Pour continuer à situer Esnault, il est un autre historien du cinéma français avec qui une comparaison s'impose. Francis Lacassin a le même âge à un an près, et, comme lui, a fréquenté assidûment la Cinémathèque, et notamment les programmes consacrés au muet. La cause qu'il fait sienne, celle de Louis Feuillade, se présente sous un jour à la fois semblable et différent de celle d'Antoine défendue par Esnault. Semblable parce que Feuillade n'a pas eu très bonne presse dans les histoires du cinéma et parce que Lacassin a le bonheur de pouvoir s'appuyer sur son descendant — Jacques Champreux, petit-fils de Feuillade — qui lui ouvre la porte d'un fonds d'archives extraordinairement riche. Mais différent si l'on considère que la filmographie d'Antoine est encore plus inconnue que déjugée, alors que l'homme a un renom universel — tandis qu'une partie des films de Feuillade, *Fantômas*, *les Vampires*, ont été célébrés par les surréalistes, et qu'il s'agit en réalité pour Lacassin de rendre un auteur et une trajectoire biographique cohérente à des images devenues des « mythes modernes ».

10. Esnault, *Cinéma 58*, n° 28, p. 13 ; Claude Chabrol, Éric Rohmer, *Hitchcock*, Paris, Éditions universitaires, 1957.

Lacassin publiera sur Feuillade à partir de 1961 : dans *Cinéma* plusieurs articles, et surtout chez Seghers un livre, dans la collection « Cinéma d'aujourd'hui ». Sa conclusion frappe par quelque ressemblance avec celle d'Esnault. Il est question de retrouver les origines d'un certain « réalisme » dans le cinéma français, et par là même d'un chemin à suivre, d'une tradition avec laquelle renouer. Il convient certes de ne pas se laisser abuser par le mot-valise de « réalisme », revendiqué par des traditions critiques et théoriques très différentes dans l'après-guerre¹¹. Lacassin réserve son admiration à un cinéma qui parvient à forger avec la matière même du réel un univers de pure imagination ; pour Esnault, c'est quand la fiction, à force de se simplifier, tend vers le « documentaire pur ». Pour Lacassin, Feuillade a réalisé le premier la synthèse des deux figures matricielles Lumière et Méliès (ce pont aux ânes de l'époque) : il a fondé le « réalisme fantastique ». Pour Esnault, le cinéma d'Antoine s'ancre franchement du côté de Lumière. La définition du « réalisme » selon Esnault est sous l'influence de Sadoul — avec un tropisme plus affirmé pour le « pur » plein-air, la saisie immédiate de la lumière et du paysage par la caméra. Tandis qu'il faudrait chercher les sources du « réalisme fantastique » de Lacassin chez les écrivains passionnés de réalités occultes : André Breton, Gustave Le Rouge, ou dans *le Matin des magiciens* de Pauwels et Bergier... Toutefois il est intéressant qu'en dépit de ces différences essentielles les deux hommes se rejoignent sur la définition du *courant opposé* à « leur » définition du réalisme, ce que Langlois proposait d'appeler la « première avant-garde » des années 1920 : Gance, L'Herbier, Dulac, Epstein. À chacun ensuite sa manière de l'énoncer. Lacassin martèle l'antithèse de manière polémique, dénonçant bientôt la préemption de l'histoire « officielle » du cinéma par les tenants d'un cinéma esthétisant ou « pur » aux dépens du cinéma narratif¹². Toujours mesuré, et de surcroît admiratif d'Abel Gance, dont il a été pendant quelques mois le secrétaire, Esnault invite simplement à accorder au courant réaliste du muet français un égal intérêt à celui dont bénéficie le courant qu'il appelle « poétique ».

Si Esnault comme Lacassin invoquent un « cinéma populaire » occulté, c'est là encore avec des conceptions différentes en tête. Passionné de bande dessinée et de paralittératures, Lacassin vise les puissances de l'imaginaire développées dans des productions culturelles de masse méprisées des lettrés. Esnault le libertaire garde en vue un cinéma émancipateur et émancipé : émancipé des censures et des contraintes inutiles subies ou acceptées, émancipateur parce que donnant à voir les réalités vécues par le plus grand nombre, de face, sans les biais convenus. En plusieurs occasions, d'ailleurs, il s'approprie le vocable de « cinéma libre » forgé par Antoine sur le modèle du Théâtre-Libre, en affirmant la connotation libertaire et — comme disent aujourd'hui les observateurs de la démocratisation des technologies de communication — « expressiviste ». Il attend beaucoup de la diffusion dans le public des moyens de tournage légers, participe à plusieurs jurys de concours de films d'amateurs. « Qu'on songe aux possibilités d'un cinéma libre, à l'énorme potentiel des amateurs qui, rien qu'en France, détiennent un million de caméras ! », proclame-t-il en 1965¹³.

De là aussi, l'importance donnée par Esnault aux combats d'Antoine contre la censure, théâtrale puis cinématographique. D'autres spécialistes la jugeraient peut-être excessive, mais elle fait écho aux luttes auxquelles l'auteur prenait part, à la fin des années 1950, en pleine guerre d'Algérie. Dans *Liberté*, l'hebdomadaire du mouvement pour la paix et pour un statut des objecteurs de conscience fondé par Louis Lecoin en 1958, il a tenu la rubrique cinématographique de manière militante, dénonçant l'interdiction des *Sentiers de la gloire* de Kubrick et des *Statues meurent aussi* de Marker et Resnais, les coupes imposées à *Bel Ami* de Louis Daquin¹⁴.

Le travail du temps

Il ne faut pas imaginer Philippe Esnault prêchant pour Antoine dans le désert, même auprès de l'ancienne génération. Sa correspondance avec Henri Fescourt permet de relever qu'il a organisé en février 1960 une projection du *Coupable* et de *l'Arlésienne* et qu'avant cela, en avril 1959, a dû avoir lieu au Théâtre de l'Odéon — rebaptisé Théâtre des Nations et fidèle à la mémoire de son ancien directeur — un hommage à Antoine cinéaste en trois séances, avec les deux mêmes films voire (ce serait à vérifier) avec les *rushes* de *l'Hirondelle* et *la Mésange*. Fescourt est convaincu des qualités du *Coupable* et affirme que Georges Sadoul l'est également.

Ces échos favorables l'ont sans doute engagé à poursuivre l'investigation sur Antoine et plus largement sur l'histoire du cinéma français. Il compare ce travail à l'archéologie. Ce mot, qui se retrouve aussi sous la plume de Lacassin (dans *Pour une contre-histoire...*), traduit le sentiment d'une rupture avec les grands aînés, encore plus ou moins contemporains du premier demi-siècle de l'histoire du cinéma. Tandis que ceux-ci s'inscrivaient dans la suite de connaissances et de traditions cinéphiliques, critiques, voire internes à la profession, leurs cadets entendent dégager des monuments qu'on a laissé s'enfouir, faire abstraction des réputations, réparer les oublis. Pour cela, ils se tournent vers les héritiers et vers les témoins : il faut recueillir la parole des amis, des proches, des collaborateurs du cinéaste avant qu'ils ne disparaissent.

Plus qu'un découvreur d'archives écrites, Esnault sera avant tout un homme de l'oral. À tous égards, d'ailleurs : au début des années soixante, il délaisse peu à peu les revues, entre à la radio où il présente à partir de 1962 avec Jean Mitry l'émission *Connaître le cinéma*. C'est armé du matériel mis à disposition par la RTF, et dans le seul but de constituer des archives pour l'histoire, qu'il enregistre des dizaines d'entretiens, avec notamment des techniciens, des acteurs secondaires, des réalisateurs peu fréquentés¹⁵.

Il est ramené à fréquenter au plus près le cinéma d'Antoine par le projet hors du commun lancé par la Cinémathèque française en 1983 : tirer un film des rushes de *l'Hirondelle* et *la Mésange*, dont Pathé n'avait pas voulu, et qui avaient été confiés à Langlois en 1943. Esnault, qui avait retrouvé le

11. Voir les travaux de Laurent Le Forestier, par ex. « L'accueil en France des films américains de réalisateurs français à l'époque des accords Blum-Byrnes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 51, n° 4, 2004, pp. 78-97.

12. Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Paris, 10/18, 1972 (rééd. augm. Arles-Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 1994).

13. Esnault, « Toute la mémoire du monde », *Image et son*, n° 18, novembre 1965 (dossier « Cinéma et politique »), p. 50.

14. *Liberté*, nos 2, 7, 8, 10, 13.

15. Voir aussi son article « Pour des archives sonores du cinéma français », *Cinéma 75*, nos 201-202, septembre 1975, pp. 34-35.

scénario de Gustave Grillet chez le fils de ce dernier, est conseiller historique auprès d'Henri Colpi en charge du montage. Le registre archéologique est de mise, à nouveau : « L'entretien des chefs-d'œuvre admis ne doit pas retarder les découvertes ou la simple connaissance. Il est temps de reconnaître que nous opérons comme des archéologues fournisseurs de l'Histoire. Une cinémathèque, c'est Pompéi »¹⁶.

Par les moyens engagés, par le résultat et par l'accueil reçu, la présentation publique de *Hirondelle et la Mésange* marque non seulement l'invention d'un chef-d'œuvre du muet, mais la seconde invention d'Antoine cinéaste. Le film conforte la thèse d'Esnault d'une tendance documentariste très forte chez Antoine, contrariée par ses producteurs.

Le beau texte qu'il a écrit pour la plaquette éditée par la Cinémathèque à cette occasion est repris, un peu remanié, en introduction d'*Antoine cinéaste*. L'éclat de la révélation originaire y apparaît intact. C'est pourquoi les lignes les plus denses d'*Antoine cinéaste* restent celles consacrées au *Coupable*. Ce film a porté pour Esnault la révélation non seulement d'Antoine, mais du réel au cinéma. Réel du monde extérieur d'abord : le film est devenu avec le temps une archive formidablement suggestive sur ce qu'Esnault appelait le « Paris des fiacres ». Dans un ambitieux essai sur les relations du cinéma et de l'histoire, en 1965, il cite à nouveau le *Coupable* et *L'Attrait de Paris* comme preuves de « cette réalité nouvelle, incommensurable : nous devenons les témoins de la vie vivante des êtres disparus et des cités englouties »¹⁷.

Réel socio-biographique ensuite et surtout : avec le *Coupable*, Antoine affrontait sa propre culpabilité de ne pas s'être « occupé davantage » du fils né d'un premier lit, Henri, tué sur le front en 1915. Mais Esnault, lui-même fils naturel, entré à son tour dans le processus d'identification. Découvrir ultérieurement qu'Henri Antoine était anarchiste, engagé dans le Théâtre du Peuple et proche du Cinéma du même nom, ne pouvait qu'enraciner en lui le sentiment d'une relation élective avec ce film. Parmi les travaux qui resteront définitivement inédits d'Esnault, il y a justement un ouvrage sur le Cinéma du Peuple, dont le manuscrit achevé lui a été dérobé.

Par rapport à l'article de 1958, *Antoine cinéaste* apporte quantité d'informations nouvelles, mais propose aussi et surtout une définition beaucoup plus achevée des caractéristiques du style cinématographique d'Antoine.

Il s'écrit encore de nos jours que le cinéma a permis à Antoine, au lieu d'amener des vrais quartiers de viande sur scène, de faire jouer ses acteurs dans les lieux véritables. Vision caricaturale à la fois du naturalisme théâtral et des films d'Antoine : les écrivains invités à imaginer des scénarios pour Le Film d'Art en 1908 avaient déjà eu cette idée-là. Esnault définit dans des formules ciselées l'originalité véritable du cinéma d'Antoine (et ce, même s'il défend aussi l'idée, toujours critiquable car marquée d'illusion rétrospective, que le théâtre d'Antoine *annonce* l'écriture cinématographique). Le pionnier de l'éclairage électrique sur scène a su, au cinéma, tirer des effets dramatiques de la lumière du jour avec une grande économie de moyens : rien chez lui du mystère de la révélation photogénique de la figure humaine vanté par Delluc, mais une conception novatrice de l'éclairage comme agent du temps et de l'action. Ensuite, Antoine n'est pas simplement « celui qui a montré le personnage de l'Arlésienne à

André Antoine, *la Terre* (1919) — Germaine Rouer et René Alexandre.

l'écran ». Comme avec les quartiers de viande sur scène, la provocation au réalisme absolu crée une réputation qui occulte la subtilité du metteur en scène : dès son deuxième film, il a le sens de l'ellipse, de la dynamique du récit ; le montage enchâsse des aller-retour temporels et des points de vue subjectifs. Il y a, enfin, tous ces plans sans motivation scénaristique précise, où Antoine installe un lieu, une ambiance, et particulièrement des plans en mouvement. N'est-ce pas, littéralement, le miroir promené au bord d'une route ? Car, conclut Esnault, Antoine cinéaste tient du roman, bien plus que du théâtre.

Le centenaire de la naissance d'Antoine avait poussé Philippe Esnault à publier très vite un premier bilan provisoire en 1958. Il aura fallu attendre la célébration des cent cinquante ans, en 2008, pour qu'il mette le point final à son manuscrit, juste avant que la maladie ne l'emporte. Et c'est grâce

16. Plaquette de présentation de *Hirondelle et la Mésange*, Paris, Cinémathèque française, 1984.

17. Esnault, « Toute la mémoire du monde », *op. cit.*

à Françoise Dachy qu'il trouve aujourd'hui la voie de la publication. Cette longue genèse a permis à l'auteur de continuer à engranger jusqu'aux dernières années de nouvelles trouvailles, comme les lettres d'Antoine à son producteur Pierre Decourcelle — transmises par l'historien de théâtre James Sanders — et ce documentaire de quelques minutes intitulé *Une alerte sur la côte bretonne* qu'il tourna en 1917 pour le ministère de la Marine. À quelques endroits dans le livre, Esnault rêve tout haut à des projets plus qu'hypothétiques, inconcevables, et à leurs archives impossibles : des documentaires purs tournés au bord des routes, des adaptations « scandaleuses » de Becque, de Mirbeau, du témoignage vécu d'Émile Guillaumin. « Qui peut savoir [si elles n'ont pas existé] ? *Ces traces ont disparu* »... Sous le livre devenu bien réel au sujet de l'Antoine historique affleure alors le livre imaginé, il y a un demi-siècle, sur un Antoine héroïque.

Bibliographie

Écrits de Philippe Esnault

« Œuvres méconnues et inconnues du cinéma français » (avec Pierre Philippe), *Cinéma* 57, n° 18, mai 1957.

« Faut-il réhabiliter Antoine ? », *Cinéma* 58, n° 25, mars 1958.

« André Antoine, l'homme et l'œuvre », *Image et son*, n° 113, juin 1958 ; n° 115, octobre 1958.

« Antoine et le réalisme français », *Image et son*, n° 271, avril 1973.

« André Antoine, réparation d'un oubli », dans *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française*, IV, 1989, pp. 69-70.